COMO MIL FLORES
La fábula de una recitante

Valeria Flores
Escritora neuquina

> "En virtud de todos los desplazamientos, deslizamientos y pérdidas de sentido que las palabras tienen tendencia a sufrir, llegó un momento en que no se referían ya a la o a las realidades. Fue necesario entonces reactivarlas. No es una operación sencilla y puede adquirir toda clase de formas. La más extendida es la que practican las portadoras de fábulas. Las portadoras de fábulas cambian continuamente de lugar. Cuentan, entre otras cosas, al ir de un lugar a otro, las metamorfosis de las palabras. Ellas mismas cambian las versiones de estas metamorfosis, no para volver las cosas más confusas, sino porque han registrado esos cambios. Tiene como consecuencia el evitar que las palabras fijen su sentido.
> Existe un tributo que las amantes pagan a las palabras. Realizan asambleas donde leen todas juntas diversos diccionarios, se ponen de acuerdo acerca de las palabras de las cuales no tienen deseos de prescindir. Luego deciden, según los grupos, las comunidades, las islas, los continentes, el tributo posible de acuerdo a las palabras y lo pagan con su persona (o no lo pagan). Burlonamente lo llaman "escribir su vida con sangre", lo cual, dicen ellas, es el menor de los males".
> **Macky Corbalán y Sande Zeig, (2007)** ***Como mil flores*****, Rosario, Hipólita Ediciones.**

De esta manera, las escritoras Monique Wittig y Sande Zeig invitan a pensar la "palabra". Tan apropiada y conveniente resulta esta sugerente travesía textual del diccionario amatorio de estas mujeres, para leer la obra poética de Macky Corbalán, "Como mil flores", en clave de fábula de una *recitante*.

El "Borrador para un diccionario de las amantes" de Wittig y Zeig (1981) es un cuerpo textual de profusas metáforas tanto poéticas como políticas, cuyas raíces y resonancias nos introducen en comunidades de amazonas y amantes. Por eso, la potencia textual que se suscita al tomar una de esas figuraciones para tejer una lectura posible de "Como mil flores", que no desdeñe la vitalidad política que se desprende de sus versos, a manera de certeras espinas que desgarran el pensamiento y la emocionalidad de los lectores y, en especial, de las lectoras, resulta indiscutible. La pregnancia del olor de la mera presencia de la amada, aunque no se vea, es el escenario que rumia cada poema.

Wittig y Zeig describen a las *recitantes*[1] como:

> "Las narradoras que van desde la edad de plata eligieron una vida errante y se han desplazado de comunidad en comunidad, de región en región, de ciudad en ciudad, se llaman recitantes. Podían ser poetisas, músicas que recitaban acompañándose de un instrumento y también cantantes, o simples narradoras que hablaban sin mímica y sin gestos. En general, evitaban las grandes ciudades de las madres, donde no hubieran sido bien recibidas. En efecto, ellas contaban historias de amantes lejanas, de amazonas que no eran diosas más que un día al año, el día de su fiesta. Se negaron a convertirse en las propagandistas de las grandes madres y de las diosas reinantes. Rechazaron las hipérboles, las metáforas, todo aquello que más tarde se ha llamado los peligros de un simbolismo totalitario, donde sólo aquellas que consentían en el ciclo engendramiento/producción tenían derecho al discurso. Desde la edad de la gloria las portadoras de fábulas han retomado su tradición" (172)

Las *recitantes* ejercen la práctica de la figuración, como "imágenes performativas que pueden ser habitadas. Las figuraciones verbales o visuales pueden ser mapas condensados de mundos discutibles" (Haraway; 28). Así, la fábula trazada en "Como mil flores" es un relato ficcional que escapa al pensamiento literal y se compromete promiscuamente, no con la moraleja, sino con la invención del lenguaje y el mundo, en la que la advertencia *"todo ojo miente"*, marca un desplazamiento visual capaz de socavar certezas y rígidas identificaciones.

"Como mil flores" es una voz y una estrategia, un cuerpo de citas que no refiere a un lugar sino a una multiplicidad de sentidos, gestualidades y alumbramientos. Corbalán es una escritora de imaginarios no disciplinados en la actualidad poética. Su gesto se dispone a indisponer, a molestar desde su dificultad, desalojando al lector/a subordinado y obviamente traducible, apostando a una lectora vigilante y amante de lo inaudito, que se deje atrapar en sus mundos lacerantes.

La política escritural de esta *recitante* registra una interrogación constante, su lenguaje configura un palimpsesto de hablas, de superficies y fracturas que ahondan en mundos aparentemente lejanos y dicotómicos, como el humano/animal, en el

---

[1] También son llamadas, más tarde, portadoras de fábulas: "En la edad de la gloria, los pueblos de amantes llaman a las antiguas recitantes portadoras de fábulas. Las portadoras de fábulas vienen y van a cualquier parte. "Las portadoras de fábulas son bien acogidas. Se celebra una fiesta en su honor. Se disponen las mesas en los invernaderos, en los naranjales. Las bebidas se combinan con narcóticos; en los vinos y en los alcoholes de la belladona hay besqueño de hierba mora y estramonio. También hay afrodisíacos, hachís, opio" (Teofano, *La conjuración de Balkis, Grecia, edad de gloria*) (Wittig-Zeig; op.cit.:80).

que uno no se define por exclusión del otro; *"no soy perro, /no soy pájaro, ni hormiga/ ¿O sí?".*

Sabe de errancias por territorios incómodos, viscerales, dolorosos, temerarios, como *"ese color del/día en los sueños".* No hay autismo ni inocencia genérica o sexual en sus versos, hay resistencia e insistencia a través de conexiones viscosas entre infancia y guerra, amor y juego, cuerpo y lenguaje, maternidad y sueño, fe y autonomía; hay un sexo marcado por la violencia.

La productividad del rito de la *recitante* está en la lengua que desafía al logocentrismo escritural del hombre, es el habla que se hace extranjera en la propia tierra; se vuelve discurso público de un mundo considerado privado y despolitizado; allí asoma la tierra que fecunda *"papas"* y, a su vez, se configura como el tropo de la muerte porque *"¿desde ahora todo hacia abajo si/ abajo es resignación y vacío y muerte?".*

Así, la poeta realiza la operación quirúrgica que ha diseñado el feminismo desde sus saberes, es decir, politiza el cuerpo en tanto disidencia, politiza el habla-saber de un estigma, disuelve el cuerpo de la mujer como "falta" y con su *"lengua untuosa"* y **"***la sed de la urgencia"* atenta contra el orden simbólico patriarcal. Con un erotismo desleal a la pasividad, invade las cárceles significantes del andamiaje masculino y femenino, y se atreve al juego**,** a *"jugar el juego en lo real,/ en lo real que es otro juego y así"*. Su sesgo irónico alumbra la escena corporal de las amantes, porque *"cuando todo/acaba porque todo/acaba, además se llora"*; el asedio del deseo *"que arremete"* en el que *"no hay vergüenza ni/recato en los modales de la amante"*. Un erotismo sin amputaciones es el que se revela en el juego de ese yo múltiple de la amante, de la que *"no adivinaba siquiera/tu presencia en el mundo";* aquella a la *"que el corazón que bombea,/ apresurado, una sangre que ya no es suya"*; de la que es *"torpe/con el cuerpo"*; o *"displicente y lejana"*; o de la desprevenida que *"Anda, en apariencia,/indemne".*

Además, denuncia el gesto que condena el amor censurado, silenciado, entre dos mujeres, por eso, su objetivo es *"tratar de escandalizar para esconderme/detrás del melindroso rictus en las bocas"***.** Se señala el movimiento corporal que se vive en la precariedad de un deseo siempre interrogando al otro, a la otra. Es aquí donde establece el parentesco entre este deseo impugnado y las plantas, que conforman la *"comunidad/de las no vistas".* Así, el efecto de tensionar el rígido mapa racional y posibilitar otras lecturas, es la ofrenda de otros sentidos de permanecer, de escribir la propia soberanía.

El "deseo de escritura" late en la entrepierna del cuerpo escritural y, a su vez, en el cuerpo sexuado de la amante. El deseo no calla, habla en lenguas, en las cuales *"las bocas, [son el] escenario/del más opaco dialecto"*. En *"el juego más grave que le/va la vida en él"*, la amante es doblemente amonestada, por un lado, por la "otra", *"querida"*, con su *"boca en inconcebible/apertura"*, que *"no... mueve a alimentar".* Y por otro, es sancionada por el deseo (hetero) normativo que violenta al deseo lésbico,

empujándolo al silencio, a ser *"invisible"*. Sin embargo, la amante asume la posibilidad del fracaso –*"Juego a que te olvido, pero pierdo"*- y reincide en el gesto del *"mordisco"*, del *"ansia"* apasionada, porque está convencida que *"Antes que la religión, el amor/ es materia de fe"*.

Rastreando la entrelínea de la búsqueda de autonomía y afirmación de autoridad, la pregunta es el formateo sistemático de un desalojo, de un saqueo al orden simbólico de la ley del padre, *"¿sería ese/el no-obrar?", "¿un lado o el otro?", "¿Cuánto patetismo puede tolerar/un dios?"*, como voces que expulsan la verdad, o verifican el espejeo de sus erotismos, o escupe los mandatos sociales al rostro de la propia sociedad. Desde ese lugar, la religión es diluida como promotora de la Verdad, y en su alejamiento, la fe como expresión irreflexiva es subjetivada como una construcción terrenal, situada y corpórea; *"Mínima, /en el descanso de/la fe, tallé /un dios justo /a mi medida"*.

La *recitante* ha diseñado un paisaje narrativo de tensiones sobre las trampas de las convenciones tanto sexuales como genéricas; por eso, la figura de la *recitante* reúne en sí, no sin contradicciones, a la poeta incisiva y a la activista reflexiva. En el diseño del paisaje visual que la escritora crea, un oficio le guiña al otro, enlazando los vértices de la fábula, desde el amor a través de la pregunta *"¿Dónde dejaste la almohada de tu siesta/sino en mí?"* con la narración, *"Te contaba una historia de/fantasmas"*, y la aguda incertidumbre de *"me siento/humana, ese es mi veneno, /ése y pensar"*.

La metáfora escénica de esos *"dramáticos/encuentros bélicos"* como son la relación con el otro género, con su propio hermano, el amor, la infancia, registra la conflictividad de lo que significa construirse como mujer *"en un mundo que sigue/siendo ajeno"***.** El propio pulso poético de la *recitante* deja huellas de una política disidente en la construcción de su voz, generado sugerentes zonas imaginarias que desafían el mundo conocido.

"Como mil flores" es una fábula que propone un itinerario poético e instala la incomodidad del lenguaje, el cuestionamiento al orden simbólico masculino, a la binariedad del pensamiento moderno que se hizo estrecho artefacto de visión del mundo. Es una obra incómoda para todo pensamiento único, de manera que su premisa de homogeneidad y unicidad estallan en el poema que sentencia *"Todo lo fijo es de temer"*. Como plan ficcional, genera un campo de disolvencias que apela a una nueva re-significación de las escrituras como cuerpos políticos que interrogan la centralidad del poder. La gran metáfora del "juego" es una representación de ese espacio textual a la vez público y privado, pero con la estrategia de la interrupción de continuidades naturalizadas, constatando un espacio vacío lleno de contradicciones. La poesía construye el juego, de la amante, del animal, de la planta, de la madre, de la creyente, de la descreída. *"Sabe que está sola en el juego, pero/juega igualmente"*.

"Escribir no es neutro; leer no es pasivo; vivir no es intransitivo", dice Helen Cixous. Como *"extranjera"*, la *recitante* desglosa un lenguaje que descubre e inventa en cada verso. Habitante de una ciudad en el sur de un país tercermundista, su deambular por una plaza puede ser el viaje a esos lugares inhóspitos de la existencia precaria, con su *"muro que…asfixia"*.

Siempre hay riesgo en la escritura de la *recitante,* porque sus gestos provocan, incitan, conmueven, y hasta pueden y suelen volverse ininteligibles sin unas coordenadas de lectura como provisión crítica de la lectora o lector, frente a la carencia de disponibilidad de mapas poéticos que inciten una lectura *más allá* de lo obvio, que pueda registrar aquello que se prescribe socialmente como indecible o impensable.

La *recitante* de esta fábula construye una poesía marcada por su referencia a una oralidad desmembrada, huidiza, vitalizada por el uso del fragmento y por el juego gozoso de decir, de decir para no ser oída, de regocijarse en el puro ruido de los significantes; de recuperar el espacio de las hablas y relocalizar sujetos para otorgarles el status de lengua pública, de ocupar la polis con su carga simbólica, de venir de un afuera de cualquier bando u orden. *"La urbanidad la roe mejor/que cualquier filo"*.

Corbalán ha construido un lugar singular y propio de poeta nómade y recolectora de indicios de la vida, lo que aprendimos a llamar "detalles", y decodifica las experiencias de los sujetos –humanos/as y animales- de hablas descarriadas, bastardas, las huellas encubiertas de otras historias, en clave de *"intrusa",* en el afán de *"encontrar/el lenguaje que comparten".* Inscribiéndose en una genealogía de poetas lesbianas, un comentario de Adrienne Rich resuena en la obra de esta poeta; "El impulso que me lleva a escribir poemas ha sido siempre, para mi, el deseo de ser oída, de encontrar eco en otra alma. Con más y más frecuencia esto ha significado oír y escuchar a los demás, guardando dentro de mí el lenguaje de las experiencias distintas a las mías, bien sea en palabras escritas, en la prisa y decaimiento de interrumpidas pero persistentes conversaciones" (Rich, 1986: 8).

Así, la *recitante* se asoma, observa y se va, vuelve, yace, regresa, se muestra y se tapa, pero sobre todo, cuenta, escribe, relata. Este desplazamiento le otorga una espesura inusual y acaso, bien ponderada. En él, la escritura es atravesada por el *arte de lo mínimo,* al que Tununa Mercado define como la "capacidad de llevar el discurso elocuente de la pareja, del juego, del transcurso (que es infinitud) de conducir toda una dialéctica y con toda la ambición que esto implica, a una simple cuenta de hilos. El prodigio: hacer (decir) lo más con lo menos" (Mercado, 1991:77).

De esta manera, se consolida su legitimidad como poeta que instala una firma construida en su particular circuito de circulación, permaneciendo en una zona fronteriza que la desaloja del margen pero que, no por ello, la ha conducido al centro.

Corbalán es una escritora que ha generado complicidades poéticas con otros lugares, dialogando con imaginarios que, entre sus líneas o estrategias, se desplazan por una interrogación al canon, a la construcción de lo masculino y femenino como representaciones simbólicas y materiales de un orden cultural e histórico. Su escritura cartografía el flujo que circula fuera de los binarismos centro/periferia, culto/popular, masculino/femenino, creyente/incrédula.

En esta obra se re-sitúa el imaginario representacional de las mujeres, para hacer guiños y generar sutiles sospechas, instalando subjetividades que emergían entre-líneas por las tradiciones literarias, como es la amante lesbiana. El cuerpo femenino como objeto de deseo de otra mujer, se convierte, al resistir, en objeto de repudio social.

Hay un reclamo insistente por un derecho independiente, un lugar otro al de las oficialidades, lugar que le permite desplazarse por la casa y por la calle, por la plaza y por la cama. Esta poeta se sitúa como sujeto mujer, pero no escribe poesía femenina, desmarcándose de las tradiciones de los padres poderosos de las patrias poéticas o antipoéticas.

La política del texto, el lugar de la escritura, para una *recitante* de fábulas es justamente la materialidad de la lengua, buscando insistentemente el decir a su manera, porque recordemos que las *recitantes* le rinden tributo a las palabras.

La mujer como naturaleza, la maternidad como eterno femenino, estructura de sentido propia del sistema de género de nuestra cultura donde el machismo y el marianismo son fecundos proveedores de mitos, quedan desbaratos por la violencia. El *"reposo"* no deja de soportar la violencia discursiva del género, que se imprime en ese cuerpo de mujer *"que debe cubrirse/y, también [sabe], que no bastará"*.

"Como mil flores" es la metáfora del poder de un cuerpo que no calla. *"Creer en lo que/ se ve, en lo que el cuerpo/recibe, agradecido, y que el sudor deja/más que sal piel adentro"*, y confirma que el cuerpo es, después de todo, documento de historia política o religiosa (Zavala, 1995: 515). Para desdomesticarlo de las celdas de símbolos de la cultura patriarcal, hay que sacar el cuerpo de la cultura –cuestión que parece muy poco probable- o bien hacer que revienten las herramientas de la cultura. Para tal fin, la *recitante* vive en los intersticios de la representación que no se han llenado con palabras de propietario y su fábula bien puede ser la de una intrigante, una comediante o una teatrera, que proyecta simuladoras y engañosas representaciones del yo cuya extrema plasticidad se burla —entre dolor y carcajada— de la consigna monológica de tener que ser Una.

"Creer en las palabras, en el/latir que las empuja hasta la dicción, /que lo que dicen es cierto", nos vuelve hacia la literatura como una distancia socavada en el interior del lenguaje, una distancia recorrida sin cesar y nunca realmente franqueada.

Si en el campo del lenguaje comparece la existencia, las lesbianas poseemos una parte de nuestras vidas en "otro mundo". En tanto que marcadas por el género[2] como mujeres, somos constituidas a partir de una marca muda que nos confina a las fronteras del lenguaje y en cuanto a nuestra sexualidad lesbiana, como existencia que se encuentra fuera del área significativa heteropatriarcal. Por eso mismo es importante consignar el detalle, el lenguaje cifrado[3].

Este es un ensayo de lectura de "Como mil Flores" en clave rara, no para fijar la genitalidad de la autora[4], sino para ver cómo se forman comunidades de lectores y cómo esas comunidades construyen a las autoras. No hay una manera no marcada de leer un texto, sino posiciones de lectura construidas (y por construir) con las que el/la lector/a tendrá que negociar y desplegar sus estrategias, pudiendo ocupar varios espacios al mismo tiempo. En ese sentido, Diana Fuss nos invita a pensar que "…no hay una forma natural de leer un texto: las formas de lectura son históricamente específicas y culturalmente variables y las posiciones de lectura están siempre construidas, asignadas u organizadas" (Fuss, 1999: 144).

Género y sexualidad son las encrucijadas por donde cruzan una y otra vez nuestras emociones, nuestras percepciones, nuestros discursos y silencios. "La teoría feminista y la teoría lesbiana nos han enseñado que no es posible ni la neutralidad genérica ni la neutralidad sexual, y que sólo se puede ignorar estos hechos pagando

---

[2] Resultan de particular importancia las preguntas que encontramos en la introducción a la compilación "Feminismos literarios", porque revelan el carácter constituyente del género en la operación de lectura; "¿Qué relación guarda la lectura con el género? ¿Podemos leer independientemente del género? ¿Qué implica leer? ¿Qué es o qué se pone en juego? ¿Qué marca un texto como un texto de mujer? ¿su autor/a? ¿Algo *físicamente presente* en el texto? ¿O, en cambio, es el resultado de un proceso interpretativo determinado, de una forma de lectura precisa? ¿qué significa leer como mujer? ¿Es lo mismo que leer como una mujer? Las posiciones de lector/a ¿por qué o por quién están asignadas? ¿De qué manera se constituyen?" (Carbonell, 1999: 10-11,)

[3] Sedgwik, en su apuesta por construir un proyecto antihomofóbico en el campo literario, señala la importancia de la creación de cánones gays y lésbicos minoritarios a partir del material actualmente no canónico. "Evidentemente, este proyecto es necesario para apoyar las opciones, talentos, sensibilidades, vidas y análisis lésbicos con el mismo nivel de importancia cultural que el que tiene algunos hombres gays: puesto que todas las mujeres están al margen de los cánones culturales dominantes, con mayor razón lo están las mujeres gays, y a un precio terrible para la vitalidad y riqueza de la cultura" (op.cit. 77).

[4] Un muestrario de justificaciones cuando se plantea el interrogante acerca de la sexualidad de los escritores y escritoras como parte del análisis del canon, nos lo ofrece Eve Sedgwik en su estudio sobre el armario en tanto régimen de conocimiento que produce, paradójicamente, ignorancias acerca de la homosexualidad, además de revelar cómo se administra el silencio desde el canon literario hegemónico. La familia de respuestas que se dan son: "no pregunteis, no hace falta saberlo, no ocurrió, no tiene ninguna importancia, no significó nada, no tiene consecuencias interpretativas, dejad de preguntar a partir de aquí, dejad de preguntad a partir de este momento, sabemos de antemano cómo podría afectar la alusión a esta diferencia, da lo mismo, no significa nada" (Sedgwik, 1998:71).

el elevado precio de la deshonestidad intelectual" (Suarez Briones,1997: 278). Leer *como* una lesbiana[5] es, por lo tanto, una estrategia interpretativa.

La actividad poética de esta *recitante* subvierte las formas patriarcales del lenguaje poético. El ejercicio literario es un ejercicio de apropiación, una ocupación de la regla, creando nuevas herramientas, modelos de resistencia lingüística; es un laboratorio de experimentación. Ya lo anunciaba Wittig, "Dicen que en primer lugar el vocabulario de todas las lenguas debe ser examinado, modificado, cambiado de arriba abajo, que cada palabra debe ser cuidadosamente cribada" (1971;130).

El "Borrador para un diccionario…" es uno de los textos poéticos fundamentales de Wittig, intenta la creación de un mundo, como todo diccionario. "Si seguimos la idea de que cualquier universo plasmado en un diccionario al uso es un universo simbólico presto para ser impuesto de forma normativa a los hablantes, habría que entender más que nunca el Borrador de Wittig como uno de los mayores intentos de desterritorialización" (Soto, 2005:248).La forma diccionario se subvierte, convirtiéndose en un arma, lo que se expresa claramente en este pasaje: "Dicen que han aprendido a contar con sus propias fuerzas. Dicen que saben lo que en conjunto significan. Dicen, que las que reivindican un nuevo lenguaje aprenden primero la violencia. Dicen que las que quieren transformar el mundo se proveen ante todo de fusiles. Dicen que ellas parten de cero. Dicen que empieza un nuevo mundo" (Wittig, op.cit.: 83)

La amante embiste, la *recitante* codifica, la poeta escribe, la lectora consiente el itinerario en clave lésbica; la lengua se desata, la fábula se inventa o se recrea sobre esa *"otra piel/que arde sin sol que la toque"*.

Bibliografía

BALDERSTON, Daniel y Quiroga, José. (2005) *Sexualidades en disputa. Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina.*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

BUTLER, J., Ebert, D., Fuss, D., De Lauretis, T., Lugones, M., Scott, J., Spivak, G., Winnett, S. (1999) en *Feminismos literarios,* Neus Carbonell y Meri Torras (comp.) Madrid, Arco/Libros.

[5] "La arqueología de la escritura lesbiana ha de tener muy en cuenta que en una sociedad misógina y homofóbica las escritoras lesbianas han tenido que codificar en un lenguaje oscuro y oblicuo sus mensajes o recurrir a la autocensura…Muy frecuentemente las escritoras lesbianas, por su posición marginal en el patriarcado, han sido más concientes que nadie de estar hablando una lengua doblemente opresora (por falogocéntrica y por heterosexista), y han buscado una lengua propia con la que producir una literatura propia; han convertido el lenguaje y la literatura en una especie de laboratorio "en el que explorar las nociones de estética lesbiana, de imaginería y simbolismo lesbiano, y de ética y epistemología lesbiana" (Zimmerman, 1981; 195) (en Suárez Briones,op. cit. 271)

DE LAURETIS, Teresa. (2000) *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo.* Madrid, Editorial horas y Horas.

FUSS, Diana. (1999) *Leer como una feminista en Feminismos literarios*. Neus Carbonell y Meri Torras, op. cit.

MERCADO, Tununa (1994) *La letra de lo mínimo*, Rosario, Ed. Beatriz Viterbo.

NUÑO, Ana. "Escritura Hélène Cixous." Revista *La Vanguardia* 06/07/2005

RICH, Adrienne. (1986) *Antología poética 1951-1981*. Madrid, Visor
SEDGWIK, Eve (1998) *Epistemología del armario.* Barcelona, Ediciones de la Tempestad.

SOTO, Marcelo. (2005) "Literaturas queer. Esa lección olvidada de Barrio Sésamo", en *Teoría queer. Políticas bolleras, marcias, trans, mestizas.* David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte (ed.). Madrid, Editorial Egales.

SUÁREZ Briones, Beatriz.(1997) "'Desleal a la civilización': la teoría (literaria) feminista lesbiana," en *conCiencia de un singular deseo*, Xosé M. Buxán (ed.). Barcelona, Ed Alertes.

SUTHERLAND, Juan Pablo.(2004) "El Cofre, la extraña tonalidad del lenguaje tránsfuga de Eugenia Prado" en *Critica.*

WITTIG, Monique. (1971) *Las guerrilleras*. , Barcelona, Seix Barral.

------------ y Zeig, Sande. (1981) *Borrador para un diccionario de las amantes*. Barcelona, Editorial Lumen.